

Iwona Puchalska*

Kategoria porównania w krytyce literackiej

<http://dx.doi.org/10.12775/LC.2015.017>

Streszczenie. Celem artykułu jest próba odpowiedzi na kilka pytań związanych z zastosowaniem porównania w tej szczególnej dziedzinie literaturoznawstwa, jaką stanowi krytyka literacka. Jak przedstawia się w niej funkcjonalność procedur porównawczych (w rozumieniu komparatystycznym), jak chętnie i w jakim celu krytycy się nimi posługują? Jakim modyfikacjom ulegają mechanizmy komparatystyczne wykorzystane dla potrzeb wartościowania i sytuowania nowych zjawisk w synchronicznej i diachronicznej perspektywie *universum* literackiego? Ze względu na rozległość i złożoność problematyki artykuł ma charakter raczej rekonesansowy niż diagnostyczny, z odwołaniem do symptomatycznych przykładów zaczerpniętych z polskiej praktyki krytycznej, odnoszących się do twórczości Olgi Tokarczuk.

Słowa kluczowe: krytyka literacka; komparatystyka; porównanie; wartościowanie; postmodernizm.

Abstract. **The category of comparison in literary criticism.** The paper's aim is to answer some questions connected with the use of comparison in the specific domain of literary criticism – the literary review. Are the methods of comparative literature applicable to it? How can they be used for evaluating and positioning new literary phenomena in the synchronic and diachronic perspective of the literary universe? How willingly and how often do the critics use them? Considering the complexity of these issues, the paper is not intended as an assessment, but merely as a draft, with some symptomatic examples of the reviews of Olga Tokarczuk's work.

Key words: literary review; comparative literature; comparison; evaluation; postmodernism.

* Autorka jest adiunktem w Katedrze Komparatystyki na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego; zajmuje się związkami muzyczno-literackimi, teatrem operowym oraz uwarunkowaniami recepcji dzieł literackich i muzycznych XIX i XX wieku. Opublikowała książkę *Sztuka adaptacji. Literatura w operze XIX wieku* (2004) oraz monografię *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim* (2013). E-mail: iwona.puchalska@uj.edu.pl.

Obszary porównań

Comparaison n'est pas raison, porównanie niczego nie dowodzi, jak mówi stare francuskie przysłowie, podniesione do rangi komparatystycznej dewizy przez René Étiemble'a w klasycznej już dziś książce o podtytule: *La Crise de la littérature comparée* („Kryzys literatury porównawczej”)¹. Nie przywołuję go jednak po to, by po raz kolejny głosić kryzys tej dyscypliny. Stan kryzysowy zdaje się dla komparatystyki nie tylko uświęcony tradycją², lecz także, w pewnym sensie – niezłe rokuje. Jakie perspektywy otwierałaby bowiem jakakolwiek dyscyplina humanistyki, która nie stałaby permanentnie na rozdrożu, wobec rozmaitych możliwości rozwoju? Jaką wartość by miała, gdyby nie zadawała sobie nieustannie fundamentalnych pytań o zasady i celowość swojego istnienia, gdyby osiadła na mieliźnie usankcjonowanych tradycją oraz powszechnym konsensem metod, schematów postępowania i ściśle wymiernych kryteriów oceny skuteczności swych działań?

Rozpoczęłam od stwierdzenia, że porównanie niczego nie dowodzi, gdyż status badań porównawczych jest z natury dość chwiejny, a pojęcie komparatystyki – rozmaicie definiowane³ i sędzę, że używając go, wypada dla uniknięcia niejasności dookreślić jego rozumienie; ze względu zaś na mnogość dróg postępowania komparatystycznego najlepiej dookreślić je chyba apofatycznie, zaznaczając przede wszystkim, czym komparatystyka – oczywiście w moim rozumieniu, z pewnością nacechowanym subiektywizmem – nie jest.

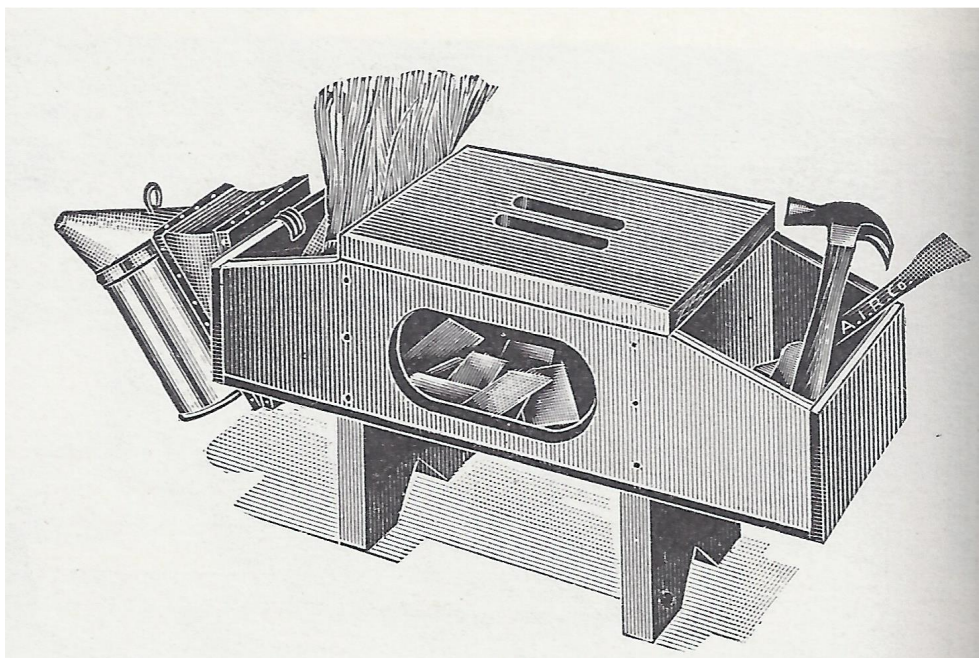
Przede wszystkim samo przeprowadzenie porównania na płaszczyźnie literackiej lub artystycznej nie jest jeszcze działaniem komparatystycznym – staje się nim dopiero wtedy, gdy stanowi wejście na terytorium zdecydowanie obce, gdy wymaga przekroczenia wyrażonej granicy języka, kultury lub dziedziny sztuki⁴. Owa granica „obcości” jest w moim rozumieniu jedyną cechą decydującą o specyfice badań komparatystycznych w obrębie wiedzy o literaturze. Jak bowiem już dawno zauważył Henryk Markiewicz, samo porównanie stanowi jeden z elementarnych sposobów zdobywania i przedstawiania wiedzy o literaturze, czy też szerzej – o rzeczywistości, i jest niezbędne także w badaniach zamykających się

¹ R. Étiemble, *Comparaison n'est pas raison. La Crise de la littérature comparée*, Paris 1963; polski przekład rozdziału tytułowego, autorstwa W. Błońskiej (*Porównanie to jeszcze nie dowód*), ukazał się w „Pamiętniku Literackim” 1968, z. 3, a cztery lata później został przedrukowany w redagowanej przez H. Markiewicza antologii *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2, Kraków 1972.

² Étiemble'owska diagnoza obchodziła właśnie pięćdziesiąte (jego książka została wydana w roku 1963); zresztą w tym samym czasie ukazała się druga klasyczna pozycja „kryzysowa”: R. Wellek, *The Crisis of Comparative Literature*, [w:] idem, *Concepts of Criticism*, New Haven 1963 (*Kryzys literatury porównawczej*, tłum. I. Sieradzki, [w:] idem, *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1979).

³ Por. choćby komparatystyczny numer czasopisma „Wielogłos” (2010, nr 1/2), zwłaszcza zawartą w nim rozmowę *O problemach współczesnej komparatystyki* (s. 7–38), a także symptomatyczny komentarz do niej autorstwa H. Markiewicza (*Glosa do dyskusji o komparatystyce*, „Wielogłos” 2011, nr 2, s. 157–159).

⁴ Pojęciem komparatystyki obejmuję również badania intersemiotyczne, co stanowi powszechnie już przyjęte rozszerzenie w stosunku do pierwotnej formuły tej dyscypliny, jaką przedstawiał np. H. Markiewicz (*Zakres i podział literaturoznawstwa porównawczego*, [w:] idem, *Nowe przekroje i zbliżenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Warszawa 1974).



w obszarze literatury narodowej, które nie mają charakteru komparatystycznego. Badacz dodaje jednak, że perspektywa porównawcza jest „niezbędnym aspektem całościowych badań nad poszczególnym dziełem literackim, twórczością pisarza czy literaturą narodową”⁵.

Trzeba również podkreślić, że zasadniczo traktuję komparatystykę jako dział wiedzy o literaturze, czy też, ewentualnie, „nauki” o literaturze – przy czym ową „naukowość” (pojęcie, jak wiadomo, dość ryzykowne) uznaję przede wszystkim za cechę historii literatury, wyrażającą się w działaniach dokumentacyjnych, obejmujących sferę faktografii oraz w dążeniu do spojrzenia obiektywizującego i systematycznego – co niegdyś (bo obecnie już raczej nie) stanowiło jeden z podstawowych elementów różnicujących literaturoznawstwo i krytykę literacką. Zarazem jednak sędzę, że oba te sposoby myślenia o literaturze mają pewne pole wspólne, związane z mechanizmami porównywania w rozumieniu komparatystycznym, i, skonfrontowane, pozwalają lepiej dostrzec uwarunkowania krytyki i historii literatury. Przede wszystkim obnażają czuły punkt literaturoznawstwa (nie tylko) porównawczego, jakim jest kwestia wartościowania.

Porównanie i wartość

Poruszając problem wartościowania w badaniach literackich wypada znów powrócić do Markiewicza, który rozpatrywał go już wiele lat temu, przyznając, że

⁵ Ibidem, s. 17.

refleksja nad problemami wartościowania jest dla badacza literatury zajęciem raczej deprymującym i trudno się dziwić, że niejeden woli nie przyglądać się temu, jak bardzo łamliwa jest gałąź, na której wszyscy siedzimy, i nie lubi, choćby ze względów prestiżowych, gdy głośno o tym się mówi...⁶.

Badacz konkludował jednak zdecydowanie – i słusznie (a jak na czasy, w których cytowany artykuł powstawał – przełomowo): „Z góry [...] odrzucona tu została teza, że wartościowanie można usunąć poza granice wiedzy o literaturze. Nie obejdzimy się bowiem bez niego przy ustalaniu szczegółowej problematyki badawczej, a tym bardziej – przy budowie jakiegokolwiek syntezy historycznoliterackiej”⁷.

Mimo że obecnie utopia ujęć niewartościujących nie tylko w literaturoznawstwie, ale także w naukach humanistycznych w ogóle, należy już chyba bezpowrotnie do przeszłości, warto zaznaczyć, że to właśnie przede wszystkim w obrębie myślenia komparatystycznego podejmowane były próby „oswajania” procedur wartościowania i że komparatystyka stała do zmagania z tym problemem bardziej zdecydowanie niż literaturoznawstwo skoncentrowane na jednej kulturze. Jednym ze sposobów takiego „oswajania” było na przykład wprowadzenie kategorii reprezentatywności, jako zwornika między tekstami, które współtworząc wspólny prąd w obrębie różnych literatur i wykazując pokrewieństwo tematyczne bądź ideologiczne, zasadniczo różnią się poziomem artystycznym (tu zwłaszcza należy wspomnieć nazwisko Paula van Tieghema). W tak ustawionej perspektywie porównawczej dzieła oceniane jako słabe (bądź w epoce, w której powstały, bądź przez badającego je „późnego wnuka”), odzyskiwały swoje znaczenie w procesie historycznoliterackim. W obrębie historii literatury narodowej tego typu wolty nie były tak naturalne, choć oczywiście również następowały; w ujęciu komparatystycznym stawały się jednak niekiedy koniecznością, zwłaszcza w newralgicznych przypadkach, gdy utwory reprezentujące daną literaturę narodową w obrębie jakiegoś istotnego w perspektywie ogólnoeuropejskiej czy nawet ogólnowsiatowej prądu literackiego nie należały do najbardziej cenionych i z punktu widzenia samego literaturoznawstwa narodowego nie stanowiły szczególnie interesującego materiału – stawały się nim dopiero przez przynależność do tradycji literatury powszechnej i niejako w jej oświeceniu. Co więcej, badanie prądów literackich uczulało na zmienne historycznie kryteria wartościowania, nie można było bowiem zamykać oczu na fakt, że wiele dzieł w epoce, w której powstały, wywierało na kulturę literacką wpływ niewspółmiernie silny w stosunku do rangi artystycznej, jaką skłonni byliby im przyznać późniejsi badacze.

Inną formą osławiania nieuchronnej tendencji do wartościowania jest namysł nad kategorią arcydzieła. Została ona zaproponowana przez Étiemble’a jako umożliwiająca myślenie o literaturze „naprawdę” powszechnej – myślenie wyzwolone z partykularnych, kulturowych lub narodowych uprzedzeń, które badacz objął wspólnym mianem „przesądów plemiennych”⁸. Pojęcie arcydzieła w takim rozumieniu jest specyficzną kombinacją idei artystycznej doskonałości i – znowu – idei reprezentatywności, ponieważ za arcydzieła uzna-

⁶ H. Markiewicz, *Wartości i oceny w badaniach literackich*, [w:] idem, *Główne problemy wiedzy o literaturze (Prace wybrane*, t. 3, red. S. Balbus), Kraków 1996, s. 316–317.

⁷ Ibidem, s. 317.

⁸ R. Étiemble, *Czy należy zrewidować pojęcie „Weltliteratur”?*, tłum. H. Igalson-Tygielska, [w:] *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa 1997.

wane są teksty, które nie tylko nawet po latach nie tracą swej artystycznej renomy, lecz także zajmują, jak to ujął Janusz Sławiński, „miejsca węzłowe” w procesie historycznoliterackim⁹.

Mimo tych (i innych) zabiegów zmierzających do oswojenia wartościowania przez uczynienie go jednym z aspektów porównawczego oglądu zjawisk literackich, nie da się ukryć, że sama jego obecność stawia pod znakiem zapytania zasadność używania w stosunku do wiedzy o literaturze terminu „nauka”.

„Czy komparatyście wolno kochać?” – pytała kilka lat temu Maria Korytowska, a pytanie to, odsłaniające wstydliwą z naukowego punktu widzenia, choć nieuniknioną słabość każdego humanisty, obnaża krytyczne i wartościujące podłoże wszelkich działań literaturoznawczych, a także trudne relacje wiążące krytykę i historię literatury. Badaczka doprecyzowuje to pytanie w perspektywie komparatystyki pojmowanej jako sposób myślenia o literaturze rodzimej w kontekście literatur obcych:

komparatysta znajduje się w sytuacji szczególnej, gdy porównuje ze sobą tekst lub teksty należące do jego własnego kręgu kulturowego (literackiego), przynależące do kultury znanej mu od dzieciństwa, z tekstami pochodzącymi z innych kultur, krajów, języków, uwikłanymi w inną tradycję. [...] Czy komparatyście wolno kochać to, co zna lepiej lub jest mu bliższe (niekoniecznie tylko z racji jego pochodzenia, przynależności narodowej, dziedzictwa kulturowego), czy też winien zachować jednakowy dystans do wszelkich przedmiotów swych rozważań?¹⁰

Korytowska nie rozstrzyga tej kwestii (kończąc swój tekst otwartą formułą: „Na te pytania każdy chyba musi odpowiedzieć sobie sam – autorka tego tekstu również”), jednak przeprowadzone przez nią analizy wykazują, że nawet jeśli „profesjonalnemu” badaczowi literatury nie wolno kochać, to nie potrafi się on od tego powstrzymać – czyli że spojrzenie absolutnie obiektywne jest utopią.

Tu ukazuje się znowu oczywiste, choć zawikłane pokrewieństwo między krytyką a historią literatury. O ile bowiem historia literatury dostarcza krytykom punktów odniesień, wpływa na ich kompetencje, kształtuje ich światopogląd literacki, o tyle krytyka literacka jest *de facto* matką historii literatury; wybory przez nią dokonane i utwierdzone w powszechnej świadomości wyznaczają korpus tekstów z przeszłości, stanowiących główne punkty orientacyjne dla historii literatury – w tym także tekstów stanowiących podstawę ujęć porównawczych. Naturalnie historia literatury często podważa po jakimś czasie diagnozy krytyki, upomina się o dzieła w swoim czasie niedocenione, gdyż wyprzedzające swoją epokę – ale tym samym uruchamia „krytykę wtórną”, waloryzowanie ahistoryczne, które nie ma uzasadnienia w „duchu epoki” czy rekonstrukcji uwarunkowań danego momentu historyczno-kulturowego. Historia literatury jest we władaniu „późnych wnuków”, którzy, zbrojni swoją znajomością zdarzeń przeszłych, śmiało podważają werdykty z przeszłości i ustawiają perspektywę historycznoliteracką nie w punktach diachronicznych, rekonstrukcyjnych, uwzględniających stan z epoki (*status quo ante*), ale w perspektywie wyznaczanych przez nich samych – nierzadko arbitralnie – linii rozwojowych procesu historycznoliterackiego i współczesnego im *status quo*. Komparatystyka, zwłaszcza w swej najstarszej, wpływologicznej odmianie, może stanowić pewne antidotum na owo wtórne wartościowanie, przy-

⁹ J. Sławiński, *Arcydzieło*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1989, s. 41.

¹⁰ M. Cieśla-Korytowska, *Czy komparatyście wolno kochać?*, [w:] *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2007, s. 283–284.

pominając o dziełach zapomnianych przez późniejszych badaczy, o których pamięć trwa jednak w innych dziełach, w postaci rozmaitych intertekstów. Literaturoznawstwo porównawcze dysponuje bowiem z natury szerszą perspektywą i odwołuje się do obszerniejszego korpusu dzieł niż literaturoznawstwo narodowe (także przecież posługujące się kategorią wpływu), co okazuje się szczególnie cenne w takich przypadkach, gdy dany tekst warunkowany był przede wszystkim przez wpływy obcej literatury, niewidoczne w perspektywie jedynie narodowej, a tym samym – łatwo ignorowane w ujęciach rewizjonistycznych.

Przywoływany już Markiewicz, rozpatrując implicytne mechanizmy wartościowania, wspominał, niejako mimochodem, także o praktyce wartościowania pośredniego – przez interpretację¹¹. W badaniach komparatystycznych pierwszym krokiem interpretacji, w którym już daje się zauważyć pośrednie wartościowanie, jest dobór materiału porównawczego, kontekstów, odniesień. I tu znowu jesteśmy bardzo blisko procedur stosowanych zarówno przez literaturoznawstwo narodowe (choć w odniesieniu do skromniejszego pola badawczego), jak i przez krytykę literacką – procedur selekcji materiału, wskazywania tekstów bądź tendencji artystycznych uznanych za warte omówienia.

Poza perspektywą wpływoologiczną, drugim tradycyjnym nurtem studiów porównawczych są dociekania, by tak rzec, fenomenologiczne, związane zazwyczaj genetycznie z Nową Krytyką bądź – ewentualnie – z niektórymi ujęciami psychologizującymi, a przejawiające się na przykład w badaniach toposów, motywów i archetypów, w mitokrytyce czy krytyce tematycznej, czy też ogólnie – w badaniach typologicznych. W nomenklaturze właściwej dla tej drogi myślenia porównawczego uderza silna obecność słowa „krytyka”. Słowo to ma na celu podkreślenie subiektywizmu, pewnej arbitralności, a zarazem ahistoryczności (ewentualnie: uniwersalności) proponowanego ujęcia; sygnalizuje nie ocenę zjawisk, lecz metodę systematycznego opisu i obserwacji, tyle że z zastosowaniem innej perspektywy niż obserwacja i opis udokumentowanych zapożyczeń artystycznych. Tu narzuca się pytanie, jak szeroko można rozłożyć „widelki” takiej – w istocie niezwykle zresztą cennej i ożywczej – komparatystyki „fenomenologicznej”, której podstawą jest obcowanie z dziełem „samym w sobie”, i jak daleki może być rozrzut zjawisk podlegających porównaniu poza przyczynowo-skutkową logiką wpływu. Dość kłopotliwym zjawiskiem, jakie się w takim ujęciu rysuje, jest bowiem tendencja do odczytywania ahistorycznego, nieuwzględniającego elementarnego kontekstu mentalności i realiów epoki, i do interpretacji tekstów dawnych w taki sposób, jakby były napisane dziś. Tu zdecydowanie mamy do czynienia nie z historią literatury, ale z „krytyką wtórną”, w której celem nie jest rekonstrukcja realiów historycznoliterackich, lecz rewaloryzacja i aktualizacja dzieł uznanych za inspirujące dla momentu czasowego, w którym działa krytyk – niezależnie od chwili ich powstania i od ich pierwotnych kontekstów. Równie złożony jest problem doboru zjawisk literackich ujmowanych w kategoriach analogii. Czy uznamy za sensowne i celowe działanie porównawcze konfrontujące na przykład opowiadanie *Szklane miasto* z *Trylogii nowojorskiej* Paula Austera z *Podolanką wychowaną w stanie natury* Michała Dymitra Krajewskiego na podstawie wspólnego im konceptu „wychowania w piwnicy” – mimo dzielących te teksty ogromnych różnic? Czy ukazanie tego podobieństwa mogłoby w jakiś sposób posłużyć odbiorcy powieści Austera? Na ile może być ono pomocne czytelnikowi *Podolanki*?¹² W tego typu kwe-

¹¹ H. Markiewicz, *Wartości i oceny*, s. 316.

¹² Analogiczny problem postawiła M. Korytowska, zakreślając graniczną, w moim odczuciu, perspektywę myślenia komparatystycznego w konfrontacyjnej analizie *Dziadów* części III A. Mickiewicza i *Czarodziejskiej*

ściach niemożliwe wydaje się wskazanie jakichś uniwersalnych zasad i kryteriów owocnego i przekonującego doboru konfrontowanych zjawisk – za każdym razem rozstrzygający jest charakter konkretnych tekstów oraz wrażliwość, intuicja i sugestywność interpretacyjna badacza – czy też, w takim wypadku, już raczej krytyka. A więc nie – jakkolwiek rozumiana – „naukowość” jego podejścia, lecz umiejętność skutecznego i odkrywczego wyzyskania poznawczego i – dodajmy – artystycznego (w takich ujęciach bowiem wyraźnie przejawia się kreatywność komentatora) zaproponowanej przezeń analogii.

Biorąc pod uwagę potencjalną rozległość różnego rodzaju fenomenologicznych ujęć komparatystycznych, krytyka literacka ma, paradoksalnie, więcej wspólnego z literaturoznawstwem narodowym, gdyż rejestrując bieżące zjawiska życia literackiego, stosuje perspektywę, by tak rzec, „życiową”, nie sięgając po konteksty zbyt odległe, lecz budując relacje porozumienia ze swoimi potencjalnymi odbiorcami w ramach wspólnego horyzontu poznawczego, rzecz jasna jedynie intencjonalnego, ale jednak wyraźnie wyczuwalnego. Jeżeli odwołuje się do tekstów z przeszłości – to głównie do tych, które nadal funkcjonują w żywej – choćby pośredniej – pamięci czytelniczej; jeśli do literatury obcej współczesnej – to przede wszystkim tej dostępnej w tłumaczeniach, a więc potencjalnie przyswojonej już przez polskiego czytelnika.

Perspektywy komparatystyczne w krytyce literackiej

Rozpatrując pole wspólne krytyki literackiej i komparatystyki w odniesieniu do kategorii wartościowania, niewątpliwie prezentowałam do tej pory fenomen krytyki w dużym uproszczeniu. W istocie wyeksponowałam ten jej aspekt, który zbliża wypowiedzi krytyczne do literaturoznawstwa, marginalizując aspekt drugi, stanowiący wyraz indywidualnego „myślenia o literaturze”, obejmujący wypowiedzi bardziej zbliżone do samej literatury niż do nauki o literaturze¹³. W obu tych aspektach mamy jednak do czynienia z wartościowaniem, tyle że różne są jego przesłanki.

Podobnie jak w wypadku komparatystyki można chyba wyróżnić podstawowe cechy dystynktywne krytyki literackiej, mimo jej rozmaitych i historycznie zmiennych wcieleń. Dla obserwacji roli, jaką w tej sferze namysłu nad literaturą odgrywa porównanie (rozumiane komparatystycznie), szczególnie istotne wydaje się to, że perspektywa podmiotowa, indywidualna wiąże się w niej nierozdzielnie z uwarunkowaniami kulturowymi, z doraźnością kulturową oraz z tym, co można określić mianem dyskursu¹⁴. Można więc analizować kategorię porównania w perspektywie podmiotowej (jako strategię jego wykorzystania sto-

góry T. Manna, notabene w tekście przywołującym w tytule – po raz kolejny – Étiemble'owską przestrożę „antykomparytystyczną” (M. Cieśla-Korytowska, *Comparison n'est pas raison*, [w:] *Archipelag porównań*).

¹³ W ten sposób – jako rozpiętą między dwoma biegunami – nauki o literaturze i samej literatury, opisuje krytykę literacką M. Głowiński („dział piśmiennictwa, którego przedmiotem jest literatura, zbliżony bądź do nauki o literaturze, bądź do samej literatury”) – zob. M. Głowiński, *Krytyka literacka*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, s. 242.

¹⁴ Przyjmuję rozumienie tego pojęcia, jakie przedstawia D. Kozicka w książce *Krytyczne (nie)porządki. Studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce*, Kraków 2012, s. 7–12.

sowane przez poszczególnych krytyków), można też obserwować ją w perspektywie dyskursu, analizując rozmaite użycia porównań z nastawieniem typologizującym i systematyzującym. To drugie podejście niewątpliwie jest bliższe ujęciom historycznoliterackim i to na nim chciałam się skupić.

Porównanie w praktyce krytycznej stosowane jest, jak się zdaje, zasadniczo w trzech (przynajmniej) celach. Po pierwsze – może mieć charakter konfrontacyjny, zmierzający do zdeprecjonowania bądź do dowartościowania jednego utworu kosztem drugiego. Po drugie – w wersji wpływologicznej – służy usytuowaniu utworu w kontekście, odkryciu jego genealogii, osadzeniu go w obrębie nurtu literackiego. Po trzecie zaś – może być przydatne w charakterystyce dzieła *per analogiam* i jego przybliżaniu potencjalnemu czytelnikowi, w ułatwieniu decyzji o podjęciu (lub nie) lektury. Ta trzecia funkcja, mimo podobieństwa z drugą, nie jest z nią tożsama – obie wprawdzie mają na celu, by tak rzec, dookreślenie specyfiki utworu, genealogia utworu jednak służy przede wszystkim jego wpisaniu w pewną systematykę literatury, a charakterystyka przez analogię służy zwłaszcza czytelnikowi o wyraźnie określonych (co niekiedy oznacza: ograniczonych) potrzebach lekturowych lub też nawet tak zwanemu czytelnikowi zaprogramowanemu. Wskazane trzy sposoby wykorzystania porównania zdają się korespondować z koncepcją Janusza Sławińskiego, który przedstawiając krytyka jako pośrednika pomiędzy dziełem a czytelnikiem, wymieniał trzy zasadnicze typy jego działań: „czynności reklamowe” (czyli odpowiedzi na pytanie: „czytać, czy nie?”), „zabiegi poznawcze” (w których mieści się opis i charakterystyka) oraz „zabiegi wartościujące” (podpowiadające, w jakim polu wartości czytelnik ma sytuować dany fakt literacki)¹⁵.

Zanim postaram się zanalizować na przykładach wymienione sposoby porównawczo-krytycznych odniesień, muszę koniecznie podkreślić, że w krytyce literackiej o porównaniu w rozumieniu komparatystycznym (takim, jakie przedstawiłam na początku tego artykułu) można mówić jedynie jako o zjawisku w stanie embrionalnym, a nie jako o rozbudowanej procedurze, zazwyczaj ma ono bowiem charakter punktowy i nie rozwija się w bardziej szczegółowe analizy. Spełnia funkcję pomocniczą, a nie jest głównym celem – jest raczej gestem niż działaniem.

Dobierając przykłady ustawiania perspektywy komparatystycznej w wypowiedziach krytycznych, kierowałam się zasadą prymatu zjawiska literackiego będącego obiektem refleksji krytycznych nad perspektywą podmiotową tekstu krytycznego, czyli wybrałam drogę obserwacji wypowiedzi różnych krytyków na temat jednego fenomenu literackiego. Oczywiście jest to tylko jedna z możliwości – i równie oczywiste jest, że w obrębie tak krótkiego tekstu przedstawienie tych zagadnień może mieć charakter tylko szkicowy.

Za przykład posłuży mi proza Olgi Tokarczuk, a zwłaszcza komentarze do jej trzech pierwszych powieści: *Podróż ludzi księgi* (1993), *E.E.* (1995), *Prawiek i inne czasy* (1996). Wybór ten podyktowany był kilkoma względami. Jednym z nich był stopień zainteresowania krytyków tą prozą, wywołała ona bowiem bardzo liczne komentarze, idące w parze ze znacznym sukcesem czytelniczym – zatem materiału do analizy jest sporo. Po drugie – opinie krytyczne były dość podzielone, co nie pozostało bez wpływu na funkcjonalizowa-

¹⁵ J. Sławiński, *Funkcje krytyki literackiej*, [w:] idem, *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974, s. 177. Sławiński hierarchizował te trzy funkcje, stwierdzając, że czynności reklamowe znajdują się „na najniższym poziomie działań krytycznych”, dziś jednak takie – *nomen omen* – wartościowanie działań krytycznych wydaje się nieaktualne – można by te ujęcia konfrontować (jeżeli już) raczej według kryterium pragmatyczności.

nie porównań dla potrzeb wartościowania. Po trzecie zaś – jest to fenomen literacki, który stał się już dziś częścią historii literatury, ale jest nią od relatywnie niedawna, tak że ścieżka transformacji ujęć krytycznych w historycznoliterackie (w tym komparatystyczne) jest jeszcze, by tak rzec, niezadeptana i wciąż widoczne są różne jej rozgałęzienia.

Powinowactwa z wyboru i powinowactwa z konieczności

Każda z trzech pierwszych książek Tokarczuk była przez recenzentów na bieżąco charakteryzowana w perspektywie komparatystycznej poprzez wskazanie kojarzonego z nią zestawu intertekstów. Niektóre z porównań powtarzają się w wypowiedziach różnych krytyków (być może spontanicznie, być może zaś – prawem „asymilacji”) na tyle często, że można je uznać za dominujące: *Podróż ludzi księgi* zestawiana była często z *Rękopisem znalezionym w Saragossie* Jana Potockiego i z *Pachnidłem* Patricka Süskinda oraz z prozą Brunona Schulza i Isaaka Bashevisa Singera; podstawą tych zestawień była przede wszystkim treść (fabuła i intryga, czasoprzestrzeń świata przedstawionego, a także warstwa symboliczna, obejmująca zwłaszcza figurę Księgi). *E.E.* odczytywano, szczególnie ze względu na czas i miejsce akcji, głównie w kontekście prozy Thomasa Manna. *Prawiek* natomiast nasuwał komentatorom skojarzenia z nurtem realizmu magicznego, zwłaszcza ze *Stoma latami samotności* Gabriela Garcíi Márqueza.

Wskazane tu – oczywiście jedynie wybrane – konteksty były rozmaicie funkcjonalizowane w ramach poszczególnych wypowiedzi krytycznych. I tak na przykład w przypadku *Podróży...* Marcin Cieński wprowadził kontekst *Rękopisu...* i *Pachnidła* jako sposób na charakterystykę *per analogiam* fabuły książki, która w jego ujęciu opiera się na „tajemnicy” i ma charakter „apokryficzny”¹⁶, narzekając przy okazji na „stereotypowość” tworzonych przez Tokarczuk historii. Nieco inaczej motywował zestawienie z Potockim Michał Hanczakowski, pisząc: „Tytułowa podróż rozgrywa się w scenerii Pirenejów i mogłaby przypominać niektóre momenty *Pamiętnika znalezionego w Saragossie* – gdyby była lepiej napisana”¹⁷; płaszczyzną porównania byłaby tu więc głównie czasoprzestrzeń, ewentualnie także (w domniemaniu, bo recenzent o tym nie wspomina) – typ intrygi. Mirosław Ratajczak natomiast, pisząc o udzielonym debiutującej pisarce czytelniczym „kredycie zaufania”, dodawał, że oznacza to wyraźne danie jej „forów”, gdyż „oceniana bezwzględnie” nie wytrzymałaby konkurencji z europejskim poziomem książek „do czytania”, takich jak np. *Pachnidło* czy też *Drzewo Salamandry* Roberta Lipscombe’a. W wypowiedzi Ratajczaka przesłanki komparatystycznej konfrontacji są zarówno eksplicytne (komentator sytuuje powieść w segmencie ambitniejszej literatury popularnej), jak implicytne (dobór akurat *Pachnidła* i *Drzewa Salamandry* motywowany jest prawdopodobnie tymi samymi skojarzeniami, co u wcześniej cytowanych krytyków: czasoprzestrzeń świata przedstawionego, rodzaj intrygi, enigmatyczność niektórych partii powieści czy też zawarte w niej elementy symboliczne).

¹⁶ M. Cieński, *Prawiek i inne czasy*, „Odra” 1996, nr 11, s. 116.

¹⁷ M. Hanczakowski, *Prawiek i inne czasy*, „Arcana” 1998, nr 3, s. 220.

Kontekst realizmu magicznego, przywoływany przede wszystkim w związku z *Prawiekiem*, pojawiał się na tyle często, że Robert Chojnacki w tekście poświęconym tej powieści przedstawiał go już jako *common knowledge*. Recenzent uznawał zresztą ów kontekst za mylony i używał go do zdemaskowania anachronizmów, które dostrzegał w powieści, uznając je za wynik „braku czasu na krytyczną refleksję”: „Konwencja tej powieści jest zbyt realistyczna, aby podobne «tricki» mogły ująć płazem. Jeśli więc nawet «realizm magiczny», to zarówno «magiczny», jak i «realizm». W Macondo nikt nie używa telefonów komórkowych”¹⁸.

Chojnacki ustawał jednak perspektywę komparatystyczną także inaczej. Charakteryzując (zasadniczo pozytywnie) język Tokarczuk, zauważał:

Bywa tak, że ta rzeczowa relacja schyla się nagle w niebezpieczną kalkę stylistyczną i to zaczerpniętą z czwartorzędnej prozy, jak na przykład „szczupła, ale dobrze umięśniona klatka piersiowa” (kochanka Genowefy), którą spotkać można naprzód w *Kochanku Lady Chatterley* Davida Herberta Lawrence’a, a później w co drugim Harlequinie (czyżby to też pozorne podobieństwo, wynikające z „przywiązania umysłu” co deklaruje autorka na tylnej okładce?). Żeby nie być poświadczonym o małostkowości, poprzestanę na tej jednej perełce i przejdę do rzeczy ważniejszych¹⁹.

Chojnacki, rejestrując objawy złego gustu językowego, wskazuje zarazem domniemane źródła jego zepsucia; wykorzystuje więc perspektywę komparatystyczną w jej wersji wpływologicznej. Recenzent pośrednio dokonał w ten sposób również charakterystyki prozy Lawrence’a, oceniając ją przez pryzmat wyrosłej na jej gruncie stypizowanej frazeologii literatury popularnej, czy nawet brukowej, nie odnotowując natomiast pionierskiej roli, jaką pisarz ten odegrał w swojej epoce w literaturze angielskiej, dążąc do precyzyjnego opisywania ludzkiej seksualności z użyciem języka codziennego, pozbawionego poetyzmów. Ta deprecjacja zresztą, paradoksalnie, podnosi rangę prozy Tokarczuk, gdyż, jak twierdzi Chojnacki, tego typu „niebezpieczne kalki stylistyczne” pojawiają się w niej tylko od czasu do czasu. Dodajmy, że recenzent nie bierze pod uwagę możliwości intencjonalnej gry językowej, świadomej stylizacji, intertekstualnej inkrustacji kiczem – i nie jest w tym odosobniony. Właściwie każdy z krytyków komentujących tę powieść wskazywał w niej rozmaite powinowactwa, a zarazem większość z nich odbiera jako bardzo niekorzystny fakt, że nie są to „powinowactwa z wyboru”, innymi słowy – że autorka nie demonstruje wyraźnie w tekście swojej świadomości intertekstualnej, że korzysta z impulsów pochodzących z innych tekstów, że opowiada swą historię tak, jakby ją pisała „naprawdę”, jakby uznała, iż jej opowieść jest, mimo wszelkich zależności, „jej własną” opowieścią. Najostrej bodaj zarzut ten sformułował Tomasz Mizerkiewicz:

Słusznie ostrzegął John Barth, że literatura opisała wszystkie możliwe sytuacje, a teraz może się jedynie powtarzać. Bardzo słusznie. N i e w o l n o [podkr. I.P.] postępować tak, jakby nic jeszcze nie zostało powiedziane. Można poradzić sobie w tej sytuacji tak jak Umberto Eco, który świadomy swych ograniczeń prowadził zabawę z przeszłością (aluzja literacka), ironia zapew-

¹⁸ R. Chojnacki, *Pars pro toto* (Olga Tokarczuk – „Prawiek i inne czasy”), „Studium” 1997, nr 7 (zima), s. 194. Dodajmy na marginesie, że krytyk sam dopuszcza się anachronizmu, wybierając akurat taki rekwizyt jak telefon komórkowy dla ukazania historyzmu powieści wydanej w 1967 roku.

¹⁹ Ibidem, s. 196–197.

niała mu zbawienny dystans. Mam natomiast wrażenie, że Olga Tokarczuk z problemem Bartha sobie nie radzi. Roztrząsamy na nowo dylematy dawnych filozofów, narodziny psychoanalizy, prowadzimy ogólnikowe rozważania na temat ładu i chaosu, bytów astralnych. Jeśli nawet są podjęte z pełną szczerością (a nie ma powodu w to wątpić), to dla czytelnika stanowią ścieżkę wiodącą wprost do banału. I do nudy²⁰.

Uruchomienie mechanizmów komparatystycznej konfrontacji służy w tym wypadku ocenie krytycznej. Szczególnie „nokautujące” wydaje się stwierdzenie Mizerkiewicza, że rozważania podjęte w ramach *E.E.* prowadzone są przez autorkę „z pełną szczerością”. Gdyby Tokarczuk dała znać, że prowadzi świadomą grę, gdyby wyraźnie zdystansowała się od tego, co pisze – rejestrowane przez krytyka wpływy literackie prawdopodobnie stałyby się w jego oczach atutem. W braku takich sygnałów Mizerkiewicz widzi sygnał zwrotu ku mimetyzmowi, *ergo* realizmowi, który jednak uznaje za nieautentyczny, bo opisywana przez autorkę w *E.E.* przestrzeń nie jest jej znana z autopsji:

Wprowadzeni zostajemy w szczegóły życia niemieckiego mieszczaństwa, a Wrocław to Breslau z Neumarkt, Werderbrücke i Kaiserstrasse. Niestety konkretność i realizm wiele ponad to nie wykraczają, co więcej, wydaje się chwilami, iż rzecz się dzieje w Breslau... czyli nigdzie! Na tym przykładzie widać, że każda literatura mimetyczna musi opierać się na osobistym kontakcie z opisywaną rzeczywistością. Niemieckie mieszczaństwo z konieczności jest tym mieszczaństwem, które znamy z Tomasza Manna. A co to za realizm, który jest z drugiej ręki? Wrocław 1909 roku dla Polaków (którzy tam wówczas nie mieszkali) pozostać musi zawieszoną w nicości wyspą i chyba nieprzystawalną dla wyobraźni²¹.

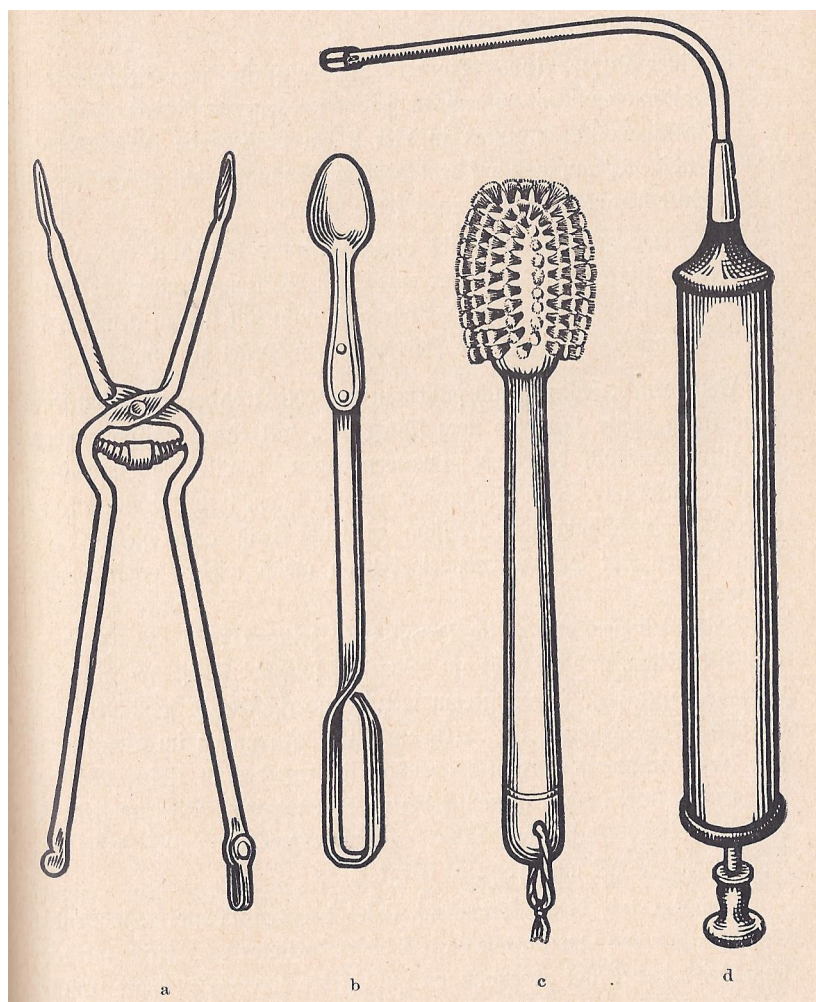
Jak widać, wychwytyjąc intertekstualne uwikłania w sposobie kreacji świata przedstawionego, Mizerkiewicz przyjmuje ich obecność niechętnie, nie tylko dlatego że autorka nie zaznacza wyraźnie na przykład: uwaga, teraz „piszę Mannem”, że nie zdradza świadomości „postmodernistycznej”, lecz także dlatego, że przedstawiony obraz świata jest „z drugiej ręki”, co w połączeniu z uwagami na temat „osobistego kontaktu” jako *conditio sine qua non* literatury realistycznej brzmi tak, jakbyśmy znaleźli się nagle w drugiej połowie XIX wieku, w centrum sporu o powieść historyczną. Ale takie wrażenie może powstać jedynie w głębokiej perspektywie historycznoliterackiej. W perspektywie krytycznej bardziej widoczne i bardziej istotne jest wrażenie intertekstualizacji, która nie spełnia swojej funkcji (oczywiście takiej, jakiej spodziewałby się krytyk).

Co ciekawe, Mizerkiewicz zauważa – i ocenia pozytywnie! – zachodzące na poziomie narracji analogie ze stylem Proustowskim, które opisuje jako element „poetyckiego żywiołu” Tokarczuk, decydującego o wysokiej wartości jej książek (który w *E.E.* jego zdaniem dochodzi do głosu zbyt rzadko). Wygłasza przy tym mocny komplement – że „opis przyjscia zimy” jest „niczym z Prousta”²²! Niestety, krytyk nie doprecyzowuje, czy owe podobieństwa są, jego zdaniem, wynikiem nieuświadomionego wpływu, świadomej stylizacji, czy też posiadania – co prawda „w przeblyskach”, ale jednak – potencjału literackiego równego Proustowskiemu (choć użyte przezeń słowo „niczym” sugeruje chyba tę trzecią możliwość).

²⁰ T. Mizerkiewicz, *E.E. Kwadrans*, „Arkusz” 1996, nr 2, s. 10.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem, s. 10–11.



Interesujące jest również to, że nie widząc w powieści Tokarczuk sygnałów świadomej gry postmodernistycznej, krytyk zwraca zarazem uwagę na relatywizującą kompozycję utworu (co mogłoby naprowadzać na taki trop), znów zresztą charakteryzując ją za pomocą porównania: „Tak jak u Kundery śledzimy w każdym z rozdziałików inną postać, obserwujemy, jak różne są reakcje na te same wydarzenia. Zostają naświetlone z różnych stron, ba, nawet opisane różnymi stylami”²³.

I tym razem trudno powiedzieć, czy przywołanie Kundery służy identyfikacji bezpośredniego wpływu, „wzoru” kompozycyjnego, czy też mamy porównanie jedynie w funkcji wyjaśniającej, służące charakterystyce przez analogię.

Ogólnie rzecz biorąc, przywołane teksty krytyczne (oczywiście arbitralnie przeze mnie wybrane spośród wielu, ale, jak sądzę, posiadające znamiona reprezentatywności) zdają się

²³ Ibidem, s. 10.

sygnałizować, że w odniesieniu do literatury współczesnej perspektywa komparatystyczna jest specyficznym probierzem „dojrzałości” utworu, jeśli bowiem pojawia się pokusa jej zastosowania, nie nakierowana świadomymi (a w każdym razie – dostrzegalnymi dla krytyka) działaniami autorskimi, to siłą rzeczy świadczy ona o naiwności danego tekstu. Zarówno wpływ, jak i analogia, jeśli nie są w tekście stowarzyszone z wyraźnym sygnałem „meta”, są uznane za dowód niedojrzałości autora. Można by nawet z zacytowanych wypowiedzi krytycznych – z pewną, ale chyba stosunkowo niewielką przesadą – wysnuć wniosek, że komparatysta, jeśli nie skoncentruje się na badaniu jedynie wyraźnie sygnałizowanych, intencjonalnych odniesień intertekstualnych, nie ma czego w literaturze najnowszej szukać, a raczej – lepiej, żeby niczego tam nie znalazł, gdyż jego ewentualne odkrycia są dla autora uwłaczające. Autor sam powinien być swoim komparatystą, pozostawiając odbiorcy jedynie zadanie deszyfracji. Przyjemność naiwnego podążania za fabułą, będąca kiedyś przecież jedną z głównych przyjemności czytelnich, znika w chwili, kiedy nastaje świadomość, że każda historia została już opowiedziana – czy też raczej przyjemność ta pozostaje dostępna jedynie tym odbiorcom, którzy nie mają zbyt wielkiego doświadczenia literackiego – czytelnikom naiwnym. I takim – ku oświeceniu – przydać się może analiza komparatystyczna, która albo ostudzi ich entuzjazm, albo – w najlepszym wypadku – okaże się pomocna w poszukiwaniu tekstów o podobnych ingrediencjach literackich, które dany odbiorca lubi i które mu się nie nudzą, niezależnie od tego, ile razy je smakuje.

Ponieważ w ujęciu historycznoliterackim stosowana jest nadal, mimo licznych argumentów podważających jej zasadność, obserwacja tak zwanych intencji autorskich, warto na koniec przywołać kilka autokomentarzy samej pisarki, zwłaszcza tych odnoszących się do kwestii intencjonalnej i nieświadomej intertekstualności – nie po to naturalnie, by czynić je probierzem słuszności wypowiedzi zacytowanych krytyków (co byłoby nie tylko nietaktem w stosunku do każdej ze stron, ale także nieuwzględnieniem swoistych kompetencji każdej z nich), lecz dlatego, że akurat w przypadku Tokarczuk zdają się ładnie z nimi korespondować. Otóż pisarka, nie wypierając się bynajmniej potencjalnych zapożyczeń i analogii z innymi tekstami, podkreśla swoją ograniczoną „kompetencję” w tym względzie. W rozmowie z Przemysławem Czaplińskim i Piotrem Śliwińskim wyznała na przykład: „Mój ojciec miał bibliotekę, w której kilka półek zastawionych było dziełami klasyków oprawionymi w skórę. Sięgałam po nie regularnie. Lecz jestem psychologiem, nie filologiem i zdaję sobie sprawę, że moje odczytanie i obycie z tradycją literacką jest raczej niepełne”²⁴.

Rok później natomiast, na pytanie Agaty Koss, czy czerpie z „lekcji literatury”, odparła:

Mniej lub bardziej świadomie – tak. Ostatnio bardziej świadomie. [...] Mam wrażenie, że w życiu przeczytałam dużo i to we mnie wciąż gdzieś tkwi – wymieszane. Nie ma sposobu, żeby to nie uruchamiało się w pisaniu. Nie czuję się na siłach, żeby zrobić jakieś literaturoznawcze porównania. Najśmieszniejsze jest takie doświadczenie, kiedy znajduję coś podobnego do mojego pisania w cudzych książkach. I ja tej książki nie znałam. Dla mnie znaczy to, że istnieje jakiś duch czasów, który podobnie działa na ludzi, budzi podobne myśli, skojarzenia formy. Na jakimś spotkaniu ktoś powiedział, że *Prawiek* wiele zawdzięcza którejś powieści Grassa. A ja tej książki nie czytałam. Teraz wróciłam do Canettiego i na pewno odbije się to w tym, co piszę [...]”²⁵.

²⁴ *Nie tu i nie teraz*. Z O. Tokarczuk rozmawiają P. Czapliński i P. Śliwiński, „Arkusz” 1996, nr 2, s. 10.

²⁵ *Kwestia postrzegania*. Z O. Tokarczuk rozmawia A. Koss, „Kwartalnik Literacki” 1997, nr 2, s. 38.

Tokarczuk charakteryzuje porównawcze konteksty swojej twórczości zarówno w kategoriach wpływu, jak i analogii, będących wynikiem zanurzenia we wspólnej rzeczywistości kulturowej, broniąc przy tym swojego statusu „pisarki niespecjalistycznej”, nie dysponującej rozbudowanym zapleczem literaturoznawczym²⁶. I niektórzy z krytyków skłonni są z tym założeniem się pogodzić, jako z konsekwentną strategią pisarską, i w jej obrębie szukać specyficznych wartości prozy Tokarczuk. Tak postępuje na przykład Jan Strękowski, pisząc:

Tokarczuk nie boi się truizmów. Kilka miesięcy temu zadeklarowała to w opublikowanym w „Odrze” wywiadzie. Jej zdaniem, by zrozumieć każdą, choćby banalną prawdę, trzeba do niej dojść samemu. Przypomina mi w tym pewnego wynalazcę, którego pamiętam z dzieciństwa. Ten niezwykle zdolny człowiek wymyślał różne maszyny. Do wszystkiego dochodził sam, i choć często powstawało narzędzie już istniejące, to jednak nie ulegało wątpliwości, że on był jego twórcą. W szczególach nie było zresztą takie samo jak to, które produkowały już taśmowo fabryki, a zdarzało się nawet, że ze względu na rozwiązanie jakiegoś fragmentu zasługiwało na uwagę urzędu patentowego.

Wiejski wynalazca był postmodernistą w tym samym sensie, w jakim rozumie postmodernizm Olga Tokarczuk, deklarując swoją przynależność do owego nurtu²⁷.

Strękowski przyjął tu postawę krytyczną, którą Sławiński określił mianem „towarzyszącej”; jednym z jej wyznaczników jest próba rekonstrukcji koncepcji autorskiej i lektury immanentnej w jej obrębie²⁸. W takim ujęciu porównanie jest zabiegiem drugoplanowym, choć jak najbardziej celowym – Strękowski zestawia *Prawiek* z niemieckim serialem *Heimat*, dostrzegając w obu utworach tę samą zasadę konstrukcyjną, a zarazem uznając, że serial zdecydowanie góruje artystycznie nad prozą Tokarczuk, która, niezależnie od uwzględnienia założeń autorskich, nie budzi jego zachwytu.

Porównanie i dowodzenie

Z przywołanych przeze mnie przykładów wykorzystania perspektywy komparatystycznej przez krytyków literackich można by wyciągnąć ambarasujący wniosek, że komparatystyka nie jest potrzebna w erze postmodernistycznej – że znajduje zastosowanie raczej w przypadku pisarzy o ograniczonej (intencjonalnie lub nie) wiedzy literackiej; pisarzy, którzy nie chcą (lub nie potrafią) pisać wyłącznie metarefleksyjnie i autowiwisekcyjnie; którzy trud interpretacji – w tym interpretacji porównawczej – zostawiają innym. Byłby to jednak wniosek uproszczony, bowiem – o czym była mowa – postmodernistyczna „panświadość” jest utopią. I zawsze przyda się jej weryfikacja lub uzupełnienie *sine ira et studio* – na tyle, na ile jest to możliwe.

²⁶ Tu można, na zasadzie glosy, dorzucić spostrzeżenie T. Boya-Żeleńskiego, który rejestrował, że „pisarze na ogół czytają znacznie mniej, niż się przypuszcza, instynktownie bronią się przed nadmiarem druku. Pisać i czytać to może za dużo!” (*Kuźnie intelektu*, [w:] idem, *Reflektorem w mrok*, Warszawa 1978, s. 108).

²⁷ J. Strękowski, *Prawiek i inne czasy*, „Magazyn Literacki” 1996, nr 3/4, s. 125.

²⁸ J. Sławiński, *O metodzie krytyki literackiej*, [w:] idem, *Teksty i teksty* (Prace wybrane, t. 3, red. W. Bolecki), Kraków 2000, s. 209–211.

Oczywista w porównaniach praktykowanych przez krytyków literatury jest ich jednokierunkowość – dzieła obce przywoływane są niejako „w służbie” opisowi utworu, stanowiącego główny przedmiot zainteresowania, choć często mamy tu do czynienia z przewrotnym zjawiskiem, które można by chyba, zapożyczając się u teatru muzycznego, określić mianem *la serva padrona* („pani sługą”). Co więcej, dobór kontekstów porównawczych cechuje pewna powtarzalność (czy może – *horribile dictu!* – wtórność?), która mogłaby potwierdzać mało pochlebne przekonanie Sławińskiego o „notorycznej niesamodzielnosci” krytyków (lub przynajmniej ich większości) i ich nieuchronnym uwikłaniu w doraźność²⁹. Ale w perspektywie historii literatury ta powtarzalność ma atut reprezentatywności. Wypowiedzi krytyczne, mimo oczywistych różnic wynikających z rozmaitych założeń, przekonań, osobowości i temperamentów poszczególnych recenzentów i krytyków, utrwalają cenny w perspektywie historycznoliterackiej „wpływołogii” obraz kontekstu kulturowego, w jakim dany fenomen literacki zaczyna funkcjonować. Komparatystyczne uwagi krytyków wskazują, jak rozległy jest w danym okresie międzynarodowy horyzont literacki, stanowiący odniesienie dla twórczości krajowej.

I tu inspirujące okazuje się owo dokonane przez Strękowskiego porównanie Tokarczuk do wiejskiego wynalazcy, którego szczegółowe rozwiązania okazywały się rozwiązaniami – w obrębie struktury już znanej – nowatorskimi. Rozwijając tę analogię, można by powiedzieć, że krytyk literacki jest potencjalnym „użytkownikiem” danego wynalazku, koncentrującym się – przede wszystkim, choć niekoniecznie jedynie – na jego głównych zastosowaniach, komparatysta natomiast jest kimś w rodzaju pracownika urzędu patentowego, sprawniej dostrzegającego owe, niekiedy bardzo subtelne, różnice między prototypem a wynalazkiem „wtórnym” i zajmującego się nimi dla celów raczej dokumentacyjnych niż opiniotwórczych. W pewnym uogólnieniu można stwierdzić, że podczas gdy krytyk literacki, wykonując gest komparatystyczny, zazwyczaj koncentruje się – dla potrzeb opisu, wartościowania lub oceny – na podobieństwach między tekstami, na wskazywaniu analogii interesujących poznawczo dla czytelnika, historyk literatury pracujący metodą komparatystyczną jest wychulony raczej na odmienności, wynikające z przeniesienia danego wątku, zabiegu stylistycznego czy konceptu przez którąś z artystycznych granic, stanowiących rację bytu literaturoznawstwa porównawczego. Wynika to zapewne po części z tego, że komparatysty-historycy literatury, ze względu na dystans czasowy, warunkujący ich działania, dysponują w pewnym sensie perspektywą bardziej uprzywilejowaną niż krytyk literacki, który widzi tylko to, co jest, nie widzi natomiast (mimo intensywnych nieraz starań) tego, co będzie – nie widzi przede wszystkim owych dzieł „niedocenionych” za jego czasów (choć być może znanych twórcom, których teksty komentuje). Krytyk dysponuje za to możliwością „rozdawania kart”, wytyczania głównych linii konfrontacji porównawczych. Zestawiając komparatystyczne możliwości krytyka i historyka literatury, nie należy zresztą zapominać o bardzo istotnej kwestii: o tym, że *comparaison n'est pas raison*, porównanie niczego nie dowodzi, a domeną krytyki jest właśnie dowodzenie – w całej dwuznaczności tego słowa, rozumianego zarówno jako przeprowadzanie dowodu, jak i jako kierowanie, stanie na czele, pełnienie roli przywódczej. Krytyk niewątpliwie jest w awangardzie komparatystyki – tak samo jak w awangardzie szeroko pojętej wiedzy o literaturze.

²⁹ J. Sławiński, *Krytyka jako przedmiot badań historycznoliterackich*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*, red. J. Sławiński, Wrocław 1974, s. 24.

Bibliografia

- Boy-Żeleński Tadeusz, *Kuźnie intelektu*, [w:] idem, *Reflektorem w mrok*, Warszawa: PIW, 1978.
- Chojnacki Robert, *Pars pro toto* (Olga Tokarczuk – „Prawiek i inne czasy”), „Studium” 1997, nr 7 (zima).
- Cieński Marcin, *Prawiek i inne czasy*, „Odra” 1996, nr 11.
- Cieśla-Korytowska Maria, *Comparaison n'est pas raison*, [w:] *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Kraków: Universitas, 2007.
- *Czy komparatyście wolno kochać?*, [w:] *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Kraków: Universitas, 2007.
- Étiemble René, *Comparaison n'est pas raison. La Crise de la littérature comparée*, Paris: Gallimard, 1963 (przekład fragm.: *Porównanie to jeszcze nie dowód*, przeł. Wanda Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3; przedruk w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. Henryk Markiewicz, t. 2, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1972).
- *Czy należy zrewidować pojęcie „Weltliteratur”?*, tłum. Hanna Igalson-Tygielska, [w:] *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. Halina Janaszek-Ivaničková, Warszawa: Instytut Kultury, 1997.
- Głowiński Michał, *Krytyka literacka*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989.
- Hanczakowski Michał, *Prawiek i inne czasy*, „Arcana” 1998, nr 3.
- Kozicka Dorota, *Krytyczne (nie)porządki. Studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce*, Kraków: Universitas, 2012.
- Kwestia postrzegania*. Z Olgą Tokarczuk rozmawia Agata Koss, „Kwartalnik Literacki” 1997, nr 2.
- Markiewicz Henryk, *Glosa do dyskusji o komparatystyce*, „Wielogłos” 2011, nr 2.
- *Wartości i oceny w badaniach literackich*, [w:] idem, *Główne problemy wiedzy o literaturze (Prace wybrane*, red. Stanisław Balbus, t. 3), Kraków: Universitas, 1996.
- *Zakres i podział literaturoznawstwa porównawczego*, [w:] idem, *Nowe przekroje i zbliżenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Warszawa: PIW, 1974.
- Mizerkiewicz Tomasz, *E.E. kwadrans*, „Arkusz” 1996, nr 2.
- Nie tu i nie teraz*. Z Olgą Tokarczuk rozmawiają Przemysław Czapliński i Piotr Śliwiński, „Arkusz” 1996, nr 2.
- O problemach współczesnej komparatystyki* [dyskusja], „Wielogłos” 2010, nr 1/2.
- Sławiński Janusz, *Arcydzieło*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989.
- *Funkcje krytyki literackiej*, [w:] idem, *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa: PWN, 1974.
- *Krytyka jako przedmiot badań historycznoliterackich*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*, red. Janusz Sławiński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974.
- *O metodzie krytyki literackiej*, [w:] idem, *Teksty i teksty (Prace wybrane*, red. Włodzimierz Bolecki, t. 3), Kraków: Universitas, 2000.
- Strękowski Jan, *Prawiek i inne czasy*, „Magazyn Literacki” 1996, nr 3/4.
- Wellek René, *The Crisis of Comparative Literature*, [w:] idem, *Concepts of Criticism*, New Haven: Yale University Press, 1963 (przekład: *Kryzys literatury porównawczej*, tłum. Ignacy Sieradzki, [w:] idem, *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, oprac. Henryk Markiewicz, Warszawa: PIW, 1979).